

'I, the Implacable I': l'opera di Joan Didion negli anni Settanta

Cinzia Scarpino
Università degli Studi di Milano

Abstract

Questo saggio offre una lettura dell'opera di Joan Didion negli anni Settanta (*Play It As It Lays*, *A Book of Common Prayer* e *The White Album*) che dia ragione di un percorso estetico sempre più interessato a interrogare i limiti e le possibilità della letteratura come testimonianza. Rivendicando un atteggiamento scettico nei confronti di ogni ideologia, Didion colloca tanto i propri romanzi quanto la propria non-fiction all'interno di una congiuntura storica filtrata da una prospettiva scopertamente e irrinunciabilmente autobiografica. Di quell'immaginario collettivo e personale Didion coglie soprattutto un senso di perdita che riversa in personaggi femminili sopravvissuti tanto a un corporeo femminile connotato dall'abiezione quanto all'impoverimento irreversibile delle frontiere – geografiche e metaforiche – in cui sono ambientate le loro storie. Versioni tardo-moderne del 'narratore-testimone' di una lunga tradizione letteraria americana, le narratrici-personaggio di *Play It As It Lays*, *A Book of Common Prayer* e la persona-testimone di Didion stessa in *The White Album* rispondono a un interesse dell'autrice per il racconto come testimonianza che indagli, non diversamente dalle narrazioni postmoderne coeve, i limiti e le potenzialità estetiche e morfologiche di quella modalità narrativa, muovendo nella direzione di un dissolvimento e di una ricomposizione delle funzioni di autore, narratore, personaggio e lettore.

This essay attempts to read Joan Didion's work in the 1970s (*Play It As It Lays*, *A Book of Common Prayer* e *The White Album*) as resulting from an increasingly sharp aesthetic awareness of the modes, limits and possibilities of literature as personal and political testimony. Claiming a sceptical attitude towards any given ideology, Didion places her two novels (*Play It As It Lays*, *A Book of Common Prayer*) and non-fiction book (*The White Album*) within the history of that decade as filtered through an overtly autobiographical and idiosyncratic story. Out of a personal experience and understanding of that decade – of its collective imagination, its shared or unshared events and symbols – as one dominated by a sense of loss Didion creates women characters who survive both the 'abject' of their female bodies and the irreversible impoverishment of the last (and lost) frontiers in which their stories are set. Late-modern versions of a long-abiding and well-established American literary tradition, the character-narrators of *Play It As It Lays*, *A Book of Common Prayer* and the witness-persona of *The White Album* respond to Didion's aesthetic insight into the testimonial mode, its limits and potentialities, and a narratological strategy which, not unlike the postmodern narratives of the same decade, moves toward the dissolution, scattering, and reassembling of narrative functions (author, narrator, character, and reader).

Parole chiave

Joan Didion, anni Settanta, New Journalism, corporeo femminile, scrittura testimoniale

Contatti

cinzia.scarpino@unimi.it

1. «On the Morning After the Sixties»

Nata nel 1934, Didion sente di appartenere all'ultima generazione di americani capace di misurarsi con gli adulti e di vivere «fuori dalla storia», diffidente di ogni esaltazione politica, convinta che «il cuore di tenebra» non alberghi «in qualche errore di organizzazione sociale ma nel sangue stesso dell'uomo» (Didion, *We Tell* 329-30). Cresciuta in una famiglia di destra con valori radicati nell'individualismo estremo della frontiera (Didion, *Where I* 204-205), Didion – «il Kafka di Brentwood Park» (Kakutani 32) – nutre un sospetto insopprimibile nei confronti della possibilità stessa di qualsiasi tipo di cambiamento sociale e politico, uno scetticismo – virato talvolta in cinismo – che si fonda nel dubbio come categoria critica. È infatti nella resistenza idiosincratica a ogni tentativo di incasellamento in movimenti politici e correnti letterarie e, in ultima analisi, in qualsivoglia griglia interpretativa, che risiede l'unicità 'ostile' ma sempre attuale di Didion e di una scrittura che, tanto nel reportage d'autore quanto nei romanzi, proprio a partire dagli anni Settanta si va configurare sempre più come una riflessione sulle modalità di interrogazione dei limiti e della potenzialità delle funzioni narrative e sui modi in cui queste si intreccino sempre a un'analisi estetica e politica della costruzione della soggettività, soprattutto di quella femminile. In una temperie storica e culturale in cui gli americani, e gli intellettuali, devono registrare, come mai prima, l'impossibilità di credere ai 'fatti' raccontati dalla carta stampata e dalla televisione – il 1971 è l'anno in cui sono pubblicati i *Pentagon Papers*¹ al 1972 risale l'inizio dello scandalo Watergate – l'opera di Didion sembra restituire l'erosione epistemica e stilistica tra 'fatti' e 'narrazione', traducendola nella conseguente dissoluzione del rapporto fiduciario tra scrittore e lettore.

Cerniera simbolica tra il decennio che l'ha lanciata nelle lettere americane, gli anni Sessanta, e quello che ne consoliderà la statura di intellettuale e romanziera, «On the Morning After the Sixties», articolo-saggio comparso in *The White Album* (1979), la seconda raccolta di non-fiction di Didion, offre un'immagine dell'artista da giovane dominata da un «io implacabile» (Didion, *We Tell* 331) e consegnata a una condizione di sopravvissuta «non pacificata». All'esordio – «Parlerò qui dell'essere figlia del mio tempo» (Didion, *We Tell* 329), ovvero di quelli che definisce i 'non rivoluzionari' anni Cinquanta – corrisponde una chiusa tutta giocata su una concezione scettica dell'esperienza storica:²

What I have made for myself is personal, but is not exactly peace. [...] Most of us live less theatrically, but remain the survivors of a peculiar and inward time. If I could believe that going to a barricade would affect man's fate in the slightest I would go to that barricade, and quite often I wish that I could, but it would be less than honest to say that I expect to happen upon such a happy ending. (Didion, *We Tell* 331)

Quando scrive «On the Morning After the Sixties», nel 1970, Joan Didion ha all'attivo un romanzo, *Run River* (1963), e un libro di non-fiction, *Slouching Towards Bethlehem* (1968), considerato da molti il suo capolavoro in quel genere; ha inoltre appena dato alle stampe *Play It As It Lays* (1970), suo secondo romanzo. Dal 1964 è sposata a John Gregory

¹ I cosiddetti 'Pentagon Papers' sono un rapporto ottenuto da Daniel Ellsberg, un collaboratore della Casa Bianca, e pubblicato dal *New York Times*, che rivela agli americani numerosi retroscena del conflitto in Vietnam – tra cui l'effettiva dinamica dell'incidente del Tonchino – coperti fino a quel momento dal segreto di stato.

² Sempre mie le traduzioni da qui in avanti dove non indicato diversamente.

Dunne – giornalista e scrittore, compagno inseparabile nei successivi quarant'anni³ – con cui vive tra Malibu, la East Coast, le Hawaii e altri luoghi del paese e del mondo, insieme alla piccola Quintana Roo Dunne, la loro figlia adottiva. Il decennio che si apre con *Play It As It Lays*, prosegue con *A Book of Common Prayer* (1977), il suo terzo romanzo, e si chiude con *The White Album*, rappresenta una sorta di fucina narrativa in cui Didion prosegue un ostinato lavoro sul sé già avviato negli anni Sessanta: sia nelle pagine saggistiche della non-fiction sia nei romanzi, l'autrice cavalca le proprie ossessioni misurandosi per scorci e spigolature con un quadro storico e culturale a cui ribadisce, in parziale sintonia con le teorizzazioni postmoderne coeve, di non saper dare un senso. Se, per molti versi, da un punto di vista temporale e culturale *WA* e *PIL* si collocano ancora nel decennio precedente – e vale la pena di ricordare qui l'affermazione di Fredric Jameson secondo cui i Sessanta continuerebbero fino al 1972-74 (Jameson 1988, 184) – lo fanno nel segno di un progressivo smarrimento di quella possibilità di «imporre una linea narrativa a immagini disparate» (Didion 2006, 185) che contraddistingue, scrive Didion, il ruolo dello scrittore. Nel lungo saggio giornalistico-letterario «The White Album» da cui prende avvio la raccolta omonima, Didion insiste infatti sulla propria incapacità di restituire un ordito dotato di coerenza narrativa ed etica degli eventi che si aprono, simbolicamente, con i Manson Murders, ⁴ del 1969, e continuano negli anni Settanta:

I was meant to know the plot, but all I knew was what I saw: flash pictures in variable sequence with 'no meaning' beyond their temporary arrangement, not a movie but a cutting-room experience. In what would probably be the middle of my life I wanted still to believe in the narrative and in the narrative's intelligibility but to know that one could change the sense with every cut was to begin to perceive the experience as rather more electrical than ethical. (Didion, *We Tell*, 186. Miei i corsivi)

Si tratta di una dichiarazione che mette a nudo la problematicità del nesso tra la forma dell'esperienza e quella della rappresentazione interrogando il valore della testimonianza diretta. Attagliandosi, come vedremo, anche alla scrittura testimoniale di *PIL* e *BCP*, questa riflessione ermeneutica sul valore della testimonianza narrativa è particolarmente esposta nella prosa giornalistico-saggistica di Didion, in una forma-reportage che, dopo la lezione delle opere 'documentarie' degli anni trenta e la sua trasformazione in un «equivalente letterario dell'osservazione partecipata nell'etnografia» (Rabinowitz 119), deve misurarsi con il dissolvimento completo della pretesa di obiettività intellettuale.

³ Della scomparsa per complicazioni cardiache di Dunne Didion scriverà nel *memoir* che le guadagna il National Book Award per la non-fiction, *The Year of Magical Thinking* (2005, *L'anno del pensiero magico*). Alla morte prematura della figlia Quintana, che avviene a un anno di distanza da quella di Dunne, dedicherà un altro *memoir* di compianto, *Blue Nights* (2011).

⁴ Si tratta dei tre omicidi losangelini commissionati di Charles Manson (anche noti come Tate Murders), guru di una comune del quartiere di Haight-Ashbury di San Francisco durante la Summer of Love (1969): quello dell'attrice Sharon Tate (moglie di Roman Polanski) e quelli della coppia Leno e Rosemary LaBianca. Manson sarà processato nel 1970. In *WA* Didion li chiama i Cielo Drive Murders (dal luogo in cui sono avvenuti) e la scelta dell'album dei Beatles del 1968 come titolo del saggio-articolo in cui ne parla – che darà poi il nome all'intera raccolta – ha a che fare con la natura eterogenea e sperimentale del disco e la sua popolarità all'interno della setta di Manson: sul frigorifero della casa dei LaBianca, «Helter Skelter» – titolo di una traccia dell'album – sarà scritto col sangue dagli esecutori del duplice omicidio. Cfr. Duffy 131.

Così, a riprova della perdita di una, seppur illusoria, oggettività di visione (storica, politica e culturale) e di una conseguente sovraesposizione autoriale tipica del New Journalism di cui Didion è un esponente di spicco, poco più avanti nello stesso scritto, l'autrice ammette di aver vissuto tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta all'insegna di un completo ripiegamento solipsistico, assorta in «intellettualizzazioni», «strategie ossessivo-compulsive», «proiezioni», «formazioni reattive» e «somatizzazioni» (Didion, *We Tell* 191). La sua rappresentazione estetica della difficoltà di confrontarsi con il proprio tempo, tanto nel privato quanto nel pubblico, è incanalata in due generi, il reportage d'autore a impronta autobiografica e il romanzo, destinati, a partire dalla sua produzione degli anni Ottanta, a una graduale fusione. In entrambi i canali espressivi Didion raggiungerà una «leggibilità icastica» (Kazin 190) riversando il proprio «nichilismo nevastenico» (Coale, *Paradigms* 61) in eroine romanzesche minate dalla malattia mentale e confessando, in *WA*, di aver avuto lei stessa un collasso nervoso dovuto, questa la diagnosi medica, a un esordio di sclerosi multipla – «another story without a narrative» (Didion, *We Tell* 211).

Le manifestazioni della visione non pacificata di Didion – collassi nervosi, malattie mentali, ripiegamento solipsistico – si fanno più acute proprio nel decennio in cui, secondo il recente studio di Bruce J. Schulman *The Seventies. The Great Shift in American Culture, Society and Politics*, l'accresciuta dimensione partecipativa della politica – riflesso o deriva di dinamiche aperte negli anni Sessanta – alimenta, essendone a un tempo alimentata, la portata trasformativa di alcuni eventi storici sulla cultura e i comportamenti sociali del paese. Avvantaggiandosi di una prospettiva storiografica necessariamente più ampia rispetto a quella della contemporaneità magmatica degli scritti di Tom Wolfe («The Me Decade and the Third Great Awakening», 1976) e Christopher Lasch (*The Culture of Narcissism American Life in an Age of Diminished Expectations*, 1979) che definivano gli anni Settanta come narcisisti ed egotici, turbati dalla perdita «di un senso di continuità storica» (Lasch 1979, 30), Schulman insiste sull'avvicendamento, in quel frangente, di eventi politici nazionali e internazionali e di cambiamenti profondi in ogni aspetto della vita del paese capaci di «rimodellare lo scenario politico più profondamente degli anni trenta» (Schulman ix). Gli eventi che segnano la storia statunitense tra il 1969 e il 1980 – tra cui lo scandalo del Watergate, il ritiro delle truppe americane dal Vietnam, i disastri ecologici di Three Mile Island e Love Canal – ricadono, innescando strategie partecipative di dissenso, su una società attraversata da movimenti politici e culturali che conoscono una stagione di straordinaria fecondità: i rinascimenti etnici, il movimento per i diritti dei gay, la nascita dell'ambientalismo e, soprattutto, la seconda ondata del femminismo americano. È proprio alle lotte del Women's Movement che va ricondotta la realizzazione di una serie di provvedimenti legislativi per molti versi epocali: la legge sul divorzio 'no-fault' ('senza colpa') approvata in California nel 1969, adottata in 9 stati nel 1977, la sentenza della Corte Suprema sull'aborto del 1973 (Roe vs. Wade), e un insieme di leggi a difesa dell'emancipazione femminile in campi quali l'istruzione, la salute, le politiche bancarie, la violenza domestica e lo stupro, nonché alla campagna per l'approvazione dell'Equal Rights Amendment (ERA). (Schulman, Bailey, Slocum-Schaffer, Stein, Unger).

La risposta di Joan Didion a un quadro così complesso è personale e combattuta. Non riconoscendosi ufficialmente in nessun movimento di quegli anni, la sua rielaborazione critica e narrativa di alcuni dei temi che emergono con forza proprio in seno alle esperienze politiche più importanti del periodo, su tutte quel Women's Movement da cui prenderà nettamente le distanze, si nutre di una consapevolezza poco

disposta a strumentalizzazioni ideologiche. Così, la stessa firma che, come vedremo più avanti, attacca aspramente gli slogan delle femministe del suo tempo, in *PIL* e *BCP* sviluppa, quasi ossessivamente, il discorso della differenza che passa dalla materialità del corpo e dalla raffigurazione del corporeo femminile e materno, dimostrando, a un tempo, la validità di uno degli assunti del movimento femminista – 'il personale è politico' – e la sua inservibilità ai fini di motto liberatorio o motore di rivendicazione politica.

In *WA*, l'opera che si apre in presa diretta agli anni a cavallo tra Sessanta e Settanta, lo scetticismo storico di Didion si sposa a un'incapacità ermeneutica più volte dichiarata e riflessa in una cifra stilistica frammentaria. Se non mancano, in «The White Album» (*WA*), riferimenti a figure chiave di quell'era quali i Doors, Huey Newton (il fondatore delle Black Panthers) e Linda Kasabian (membro della 'Manson Family' e testimone al processo), questi disseminano il resoconto di Didion seguendo un modello a-lineare e agerarchico: non sapendo ricomporre fatti e personaggi in un racconto ordinato, l'autrice abbandona le loro storie prima che raggiungano una qualche conclusione, facendole sfumare, secondo una modalità cinematografica, una nell'altra (Muggli 414-15). La sua testimonianza, al pari della sua esperienza di quegli anni, è infatti più «elettrica» che «etica», più estetica che morale (Muggli 412).

Di fronte alla frammentarietà del «decennio lungo del secolo breve» (Belpoliti), ciò che rende Didion capace di produrre, secondo James Dickey, «the finest woman prose stylist writing in English today» (cit. in Kakutani 30) è quindi un gesto estetico che viene a maturazione negli anni Settanta e, come suggerisce questo passo di «In The Islands» (1969, *WA*), si fonda sulla ricognizione costante dei limiti dello statuto testimoniale della scrittura nei confronti dell'esperienza storica:

You are getting a woman who for some time has felt radically separated from most of the ideas that seem to interest other people. [...] Quite often during the past several years I have felt myself a sleepwalker, moving through the world unconscious of the moment's high issues [...] I am not the society in microcosm. I am a thirty-four-year old woman with long straight hair and an old bikini bathing suit and bad nerves [...]. (Didion, *We Tell* 277-78. Miei i corsivi)

Cardinale al graduale delinarsi del percorso estetico di Didion in *WA*, *PIL* e *BCP* è un lavoro di dissolvimento e ricomposizione attraverso la scrittura di una serie di funzioni narrative – tra cui quella della voce autoriale, del narratore-testimone e del lettore – che contribuiscono a crearne il registro assolutamente singolare pur in sintonia e in sincronia con le riflessioni di cui si imbevono le coeve narrazioni postmoderne.

Alla messa a punto della firma letteraria di Didion contribuisce l'apprendistato giornalistico per *Vogue* (Coale, "Witnessing" 115), una palestra in grado di addestrare «un orecchio-sonar, e un occhio-radar» (Leonard, "Who Stole") infallibili nella resa del dettaglio significativo e centrali a tutta la sua produzione. È infatti con un'opera di 'non-fiction', *STB*, che Didion fa il suo ingresso nelle lettere americane, inserendosi così in un filone di scrittura, il New Journalism, definito da Morris Dickstein «[the] quintessential literary form of the eruptive 1960s» (Dickstein 153). La *non-fiction* – termine coniato da Tom Wolfe per designare opere scritte tra narrativa e reportage tra i Sessanta e i Settanta (Wolfe, *The New Journalism*) – che emerge in seno al New Journalism a firma di Truman Capote, Norman Mailer, Gay Talese, Tom Wolfe e Joan Didion, appunto, introduce elementi di ibridazione stilistica che mettono in primo piano la soggettività scoperta dell'autore, liquidando, in un gesto compiaciuto o reticente, la presunta oggettività della

forma documentaria e giornalistica (Benotti, Vaughn). Inizialmente, lo stile dei New Journalists si dispiega nei «feature articles» – pezzi di giornalismo d'autore non vincolati all'attualità – pubblicati su quotidiani e riviste. Ben presto, tuttavia, quelle matrici giornalistico-letterarie, debitamente espanse o riprodotte in raccolta, trovano una collocazione autonoma, con il caso più noto (premiato con il National Book Award e il Pulitzer) costituito dall'uscita, nel 1968, di *The Armies of the Night* di Norman Mailer.

Esempio di scrittura assimilabile ai procedimenti metanarrativi strutturalmente fondanti del testo ed esplicitati come tali al lettore (Hassan, *Dismemberment, Postmodern Turn*, Hutcheon *Narcissistic, A Poetics, Irony's Edge*, McHale, Calabrese, Parrish), l'opera di Mailer, dal sottotitolo *History as a Novel/The Novel as History*, è paradigmatica della mutazione del racconto della *storia* in racconto del *discorso* che organizza la storia, postulando la presa di distanza dell'autore da tutto ciò che vi sarà enunciato (Calabrese 30; Dickstein 153). In quel distacco, scrive Linda Hutcheon, si crea uno spazio dove «l'attualità storica documentaria incontra l'autoriflessività formalista e la parodia» (Hutcheon, *The Politics* 7). Scopertamente «metafictional» in Mailer (così come nel Wolfe di *The Electric Cool-Aid Acid Test*, 1968), la fusione dei modi narrativi e del reportage che pure detta lo stile di *STB* non riceve una tematizzazione altrettanto insistita da parte di Didion. Inoltre, sebbene le opere di non-fiction della scrittrice condividano con quelle di Mailer e Wolfe un interesse eclettico per tutti gli aspetti della vita del paese, la cifra di *STB*, nel suo ricorso a silenzi e reticenze autoriali, si allontana dai testi dilatati dei due autori, avvicinandosi per contro alla prosa cauta e conchiusa del Capote di *In Cold Blood* (*A sangue freddo*, 1965), romanzo-reportage che rappresenta il punto più alto dell'intera stagione neo-giornalistica (Anderson 144).

Anche in *PIL* e *BCP*, romanzi che, vedremo, si configurano come narrative testimoniali, Didion aderirà, con forme scorciate anziché massimaliste, ad alcune delle dominanti morfologiche di scrittori contemporanei accomunati da una sensibilità postmodernista quali Thomas Pynchon, Donald Barthelme e John Barth. Oltre alla già citata metanarratività, ci sono infatti, in *PIL* e soprattutto in *BCP*, la costante ibridazione dei codici epistemici, se non proprio il loro dissolvimento in quella che Ihab Hassan ha definito «l'incertezza epistemica» di Didion (Hassan, *Selves* 34), la «sensazione di crescente disordine», «la debilitazione etica» e «la vertigine ermeneutica», incipit folgoranti ed «explicit speculari all'inizio» (Calabrese 28, 31).

In Didion, la ricerca estetica di una forma che dia ragione dei limiti di una narrazione testimoniale imbastita sul disorientamento storico si sviluppa parallela alla necessità di raccontare storie di donne che, a loro volta, si raccontano. Scomporre e ricomporre le funzioni narrative strumentalmente alla presenza di narratrici-testimoni raccontate in tutta la loro corporeità femminile non si traduce però nel gesto liberatorio che sottende certa scrittura confessionale femminile (Felski 106-107). Raccontare per Didion non garantisce la possibilità positiva di una politica sentimentale e femminile che si affranchi da una disillusione ineluttabile. Di fronte al «cuore di tenebra» di ieri e di oggi, la scrittura di Didion «sospende la morte per un istante» in un atto capace di esorcizzare «la farsa dolente della condizione umana» (Hassan, *Selves* 12) a cui si aggrappano le figure «sommese» di Maria (*PIL*), Charlotte e Grace (*BCP*) che sopravvivono alla loro stessa storia. D'altronde, l'incipit di «The White Album», «We tell ourselves stories in order to live» – scelto dall'editore Knopf per la raccolta di tutte le opere di non-fiction di Didion fino al 2006 – ricorda quanto, nel mezzo della frammentarietà e dell'atomizzazione, della «spirale che sempre più si allarga», del «falcone che non può udire il falconiere» e degli «occhi vuoti e impietosi come il sole» – parole scelte a premessa di *STB* (titolo ispirato a

«The Second Coming» di William B. Yeats) – l'atto del raccontare sia l'unico modo per «scendere a patti con il disordine» (*STB* xi).

In *WA*, *PIL* e *BCP*, le lenti attraverso cui guardare alle «cose che cadono a pezzi» e allo smarrimento di senso del tempo e della storia sono rappresentate da figure di donne che hanno fatto delle perdita la loro condizione esistenziale. Si tratta, oltre che di donne, di 'westerners' alla ricerca non del tutto consapevole di nuove frontiere – fisiche e metaforiche – da cui ricominciare, muovendosi dentro e fuori dal tempo, senza bussola e, come Didion, senza orologio (Didion, *We Tell* 203). Ma anziché terre vergini su cui scrivere un copione di rinascita, le frontiere ritratte in *PIL* e *BCP* sono assimilabili a una tabula rasa che anestetizza i corpi (femminili e materni) e i desideri delle protagoniste. Persa la spinta pionieristica – e, in *BCP*, coloniale – della scoperta e della conquista, le eroine di Didion finiscono con il proiettare, inalterati, i propri fantasmi personali a qualsiasi latitudine e temperatura.

2. «Where we run out of continent»

Che, tanto nella non-fiction quanto nei romanzi, Didion evochi nuove frontiere misurate sul passato della frontiera «as it was» (*PIL* 9) – quella mitica dei propri antenati, arrivati in California a seguito dell'attraversamento drammatico del Donner-Reed Party nel 1846-47 (Didion, *Where I*) – sembra ribadire come la sua opera ruoti intorno al tema della perdita.

Sul principio degli anni Settanta, alla trasformazione, consumatasi nel secondo dopoguerra, della California da frontiera geografica e storica a simulacro di libertà culturale e spirituale Didion ha già dedicato *Run River*, *STB* e molti degli scritti che andranno a comporre *WA* (Brady).

Con i due romanzi *PIL* e *BCP* la sua narrativa sposterà gradualmente le proprie ambientazioni da ciò che resta della frontiera americana (Hollywood e Las Vegas) a un Centro America (Boca Grande) in cui si replica un copione coloniale che non promette conquista e scoperta (Merivale 47) e sul quale Didion tornerà, nel decennio successivo, in *Salvador* (1982). A corto di frontiere nazionali (quelle che c'erano, i deserti sudoccidentali, sono diventate aree missilistiche del Pentagono), gli esuli dell'Ovest americano guardano altrove – arrivando, nel 1984, alle Hawaii e al Sudest asiatico di *Democracy*. Sono 'innocenti all'estero' incapaci di diventare «insider» perché convinti, come Charlotte in *BCP*, della propria universalità egemonica: «[...] Charlotte [...] insisted that the world was peopled with others exactly like herself» (*BCP* 230).

Hollywood, Las Vegas e Boca Grande sono dunque frontiere in cui si muovono le discendenti di pionieri e pioniere più o meno leggendari: stanche, disilluse, prive di ancoraggio sociale e storico, queste figure attratte dall'idea di «rimanere per sempre sulla strada» (Didion, *We Tell* 309) vengono descritte da Didion come spiritualmente immobili sullo sfondo di paesaggi imbalsamati e monocromatici che ne alimentano gli stati allucinatori e la malattia fisica e psichica. Accade così, nell'ennesima rifrazione autobiografica, che, lontani da casa, personaggi femminili apparentemente intenti a recidere i propri legami con il passato e il presente nazionale si attacchino a quella forma di comunicazione vicaria costituita dal telefono negli hotel: se in «On the Road» e «In Bogotà» (*WA*) è Didion stessa a parlare di «direct-dial telephones» (Didion, *We Tell* 309) e «long-distance operators who could get Los Angeles in ten minutes» (316) come di conquiste occidentali acquisite in qualsiasi albergo internazionale, in *PIL* il 'telefono a pagamento' regala addirittura preghiere (*PIL* 165) e in *BCP* Charlotte continua a comporre il numero del California Highway Patrol di San Francisco per ascoltare, quasi fossero una litania, gli aggiornamenti meteorologici:

She called a number in San Francisco which gave, over and over again [...] the taped «road condition» report of the California Highway Patrol. Interstate 80 Donner Pass was open. U.S. 50 Echo Summit was closed. State Route 88 Carson Pass was open [...]. (BCP 224)

Il telefono dell'albergo, nella sua riproduzione virtuale di una comunicazione sociale e nel suo annullamento altrettanto virtuale del vuoto sociale in cui vivono i 'sojourners' – visitatori temporanei di frontiere fisiche e mentali – compendia la progressiva scarnificazione simbolica della Frontiera come 'terra incognita' e 'cuore di tenebra'.

Le due immagini che meglio incarnano l'erosione della Frontiera sono le stesse a cui Didion riconduce la genesi di *PIL* e *BCP*. In «Why I Write», l'autrice spiega infatti come entrambi i romanzi siano nati da due immagini impresse indelebilmente nella sua memoria: una donna in vestaglia bianca che attraversa la sala di un casinò del Sands Hotel di Las Vegas per rispondere a un telefono, e l'aeroporto di Panama alle sei di mattina, in cui la fantasia di Didion proietta la presenza di una donna *norteamericana* (Didion, «Why I»). In sintonia con l'estetica cinematografica di *WA*, dove i «fatti» delle storie sono soppiantati da una serie di immagini trasformando i procedimenti metonimici tipici del giornalismo in una resa per simboli ed emblemi (Muggli 407), i «fatti» del racconto in *PIL* e *BCP* sono costantemente subordinati ai fotogrammi a cui è affidata la narrazione, confinati dalla voce narrante in una sorta di «riserva» non dereferenzializzata all'interno del testo.

Las Vegas – il deserto, i casinò, gli hotel e la Diga Hoover – da un lato e l'aeroporto di Boca Grande (finzione narrativa di un qualsiasi stato caraibico) dall'altro, compendiano per molti versi gli scenari simbolici di «confine» attraversati in uno stato di torpore mentale ed emotivo dalle protagoniste dei romanzi. Sono luoghi liminari tra «outsider» e «insider» (gli hotel), fortuna e rovina (il casinò), natura e ingegneria (la Hoover Dam), forti escursioni termiche e piscine mantenute alla stessa temperatura (il deserto). E sono, al tempo stesso, «neither/nor places» in cui Maria Wyeth, Grace Strasser-Mendana e Charlotte Douglas non riescono né ad abbandonarsi a una qualche forma di *genius loci* né a mantenere un'insularità completa.

Nel caso di *PIL* sono due i «neither/nor places» in cui si è rattrappita la frontiera: Hollywood e Las Vegas con il suo deserto. La protagonista è Maria Wyeth, 31 anni, nata a Reno, figlia di un giocatore d'azzardo (che vincerà alle carte una cittadina nel mezzo del nulla, Silver Wells) e attrice promettente che si sposta, altra inferenza autoriale, tra le due coste del paese. Alla fine del romanzo, Maria è sopravvissuta a una relazione andata male, un divorzio, una figlia di quattro anni nata con delle patologie cerebrali (Kate) e chiusa in una clinica, un aborto, il suicidio di un amico omosessuale non dichiarato e, non ultimo, il proprio internamento in un ospedale psichiatrico. La storia, ci torneremo, è narrata in parte in terza e in parte in prima persona, la prima persona è la voce di Maria che arriva al lettore, *per intervalla insaniae*, dal sanatorio.

Il fatto che Didion scelga Hollywood come sfondo del romanzo, ricorrendo così inevitabilmente a un sottogenere, la «Hollywood novel», «in cui la rappresentazione del mondo del cinema allegorizza il destino pessimistico dell'illusionismo finzionale» (Calabrese 30, Chipman), sembra poi trovare un suo *pendant* in un'ambientazione speculare, Las Vegas, città del gioco e del peccato in cui la legge del tavolo verde e del motto «play it as it lays» asseconda la trasformazione di Silver Wells in una 'ghost town' abbandonata e convertita in 'zona sacrificale' di detonazioni nucleari all'interno di un «missile range» (*PIL* 204).

Nel deserto intorno a Las Vegas Maria si imbatte, in uno stato di narcolessia indotto dall'assunzione di anestetici di ogni tipo, in telefoni fuori servizio, hotel labirintici con pareti dipinte di viola, casinò (il celebre Flamingo) frequentati da squallidi impresari cinematografici, fino a visitare la Diga Hoover e arrendersi a una presenza sovrumana che acuisce il suo senso di vertigine (Hinchman 88):

She began to feel the pressure of Hoover Dam, there on the desert, began to feel the pressure and pull of the water. [...] All that day she felt the power surging through her own body. All day she was faint with vertigo, sunk in a world where great power grids converged [...]. (*PIL* 171)

Si tratta, ancora una volta, di un'immagine attinta da Didion al proprio repertorio non-fictional di quegli anni. In «At the Dam» (1970) – *WA* – di quel colosso di ingegneria idraulica eretto, vicino a Las Vegas, negli anni Trenta Didion coglie la natura eroicamente solipsistica e isolata di un luogo «perfettamente congelato nel tempo»:

Of course that was the image I had seen always, seen without realizing what I saw, a dynamo finally free of man, splendid at last in its absolute isolation, transmitting power and releasing water to a world where no one is. (Didion, *We Tell* 326)

Se per il deserto valgono quindi come metafore i casinò, gli hotel di Las Vegas e la Hoover Dam, luoghi che amplificano il senso di solitudine e sopraffazione della protagonista, per Hollywood, in cui regna la dissimulazione della vita libera e della felicità immanente, sgombra di ricordi e di passato, vale invece quella delle «freeways» (Brady 463). L'unica valvola di sfogo al *nada* che domina la mondanità hollywoodiana – feste, Ferrari, psicofarmaci di ogni tipo (Seconal, Dexedrine, Librium ecc.) sciolti in coca cola o gin – e alla sensazione di non appartenere fino in fondo a quella consorceria che respinge «fallimento, malattia e paura» alla stregua di «ruggine infettiva e contagiosa su piante lucide» (Didion, *PIL* 22), sembrano essere le «freeways». L'autostrada, seconda natura californiana (Banham), è «unica destinazione» e ultima frontiera mobile su cui Maria può fuggire dai propri fantasmi, a bordo, proprio come Didion (Kakutani 32), di una Corvette:

She drove the San Diego to the Harbor, the Harbor up to the Hollywood, the Hollywood to the Golden State, the Santa Monica, the Santa Ana, the Pasadena, the Ventura. She drove it as a riverman runs a river, every day more attuned to its currents, its deceptions [...]. (*PIL* 15-16)

Anche *BCP* è presieduto da una metafora associata, nel dipanarsi della storia, a un luogo di movimento fittizio. Modellato, si è detto, su quello di Panama, l'aeroporto di Boca Grande è ispirato a un'esperienza autobiografica di viaggio in Sud America del 1973 – lo stesso anno del colpo di stato cileno di Pinochet – in cui Didion contrae il paratifo perdendo dieci chili e sopravvivendo a settimane di stati febbrili e alterazioni sensoriali (Kakutani 38). Dedicato a quel viaggio, «In Bogotá» (*WA*), scritto nel 1974, è costruito, ancora una volta, intorno all'opacità e alla frammentarietà referenziali:

[...] *the whole history of the place has been to seem a mirage, a delusion on the high savannah*, its gold and its emeralds unattainable, inaccessible, the isolation so splendid and unthinkable [...]
Of the time I spent in Bogotá *I remember mainly images, indelible but difficult to connect*. (Didion, *We Tell* 316, 320. Miei i corsivi)

L'incertezza ermeneutica che circonfonde «la frontiera» sudamericana in «In Bogotá» aumenta nel romanzo del 1977. In *BCP*, la narratrice, Grace Strasser-Mendana «né Tabor», vedova americana del più ricco imprenditore locale, racconta la storia di un'altra *norteamericana*, l'amica Charlotte Douglas, approdata a Boca Grande senza motivi precisi (in seguito a un itinerario che la vede arrivare da New Orleans via Mérida, Antigua e Guadalupe) e uccisa in una sommossa rivoluzionaria circa due anni dopo il suo arrivo. Boca Grande è descritta quindi dalla prospettiva di Grace, una straniera che, sebbene naturalizzata, resta *de afuera*, un'«outsider» (*BCP* 56). Agli occhi della narratrice, originaria di Denver, antropologa «che ha perso fede nel proprio stesso metodo» (*BCP* 12) malata di cancro al pancreas, Boca Grande appare come un luogo in cui, a dispetto dei rovesci rivoluzionari e dittatoriali, non cambia mai niente; un indistinto avamposto neoimperialista che vive dell'esportazione di olio di cocco e della propria corruzione politica:

Boca Grande is not a land of contrasts. On the contrary Boca Grande is relentlessly «the same»: the cathedral is not Spanish Colonial but corrugated aluminum. There is a local currency but the American dollar is legal tender. The politics of the country at first appear to offer contrast, involving as they do «colourful» Latin juxtaposition of guerrilleros and colonels, but when the tanks are put away and the airport reopens nothing has actually changed in Boca Grande. (*BCP* 13)

Come per tutti gli avamposti, i due luoghi maggiormente connotati nel romanzo sono l'ambasciata americana e l'aeroporto che Charlotte visita periodicamente nella speranza di incontrarvi Marin, la diciottenne figlia sedicente rivoluzionaria, ricercata per una serie di attentati, di cui ha perso da tempo le tracce. Il gesto di Charlotte diventa così un rituale capace di dare un senso a un soggiorno – e una vita – dal significato altrimenti elusivo:

She did not go to the airport to catch a plane, nor to meet one. She just went to the airport. She was at the counter of the airport coffee shop the morning I left for Miami, not sitting at the counter but standing behind it, holding a watch in her hand. [...] She had been going to one airport or another for four months, one could see it, looking at the visas on her passport. [...] (*BCP* 28, 143)

In fondo, i pochi fatti certi che la narrazione ci fornisce circa Charlotte sono quelli che compaiono sul suo visto, ripetuti quasi liturgicamente dalla voce narrante: «Nationality NORTEMERICANA. Type of Visa: TURISTA. Occupation MADRE» (*BCP* 22), e la sua educazione «westerner», fondata sulla fiducia nelle frontiere del progresso e della «spirale ascendente della storia»:

As a child of the western United States she had been provided as well with a faith in the value of certain frontiers on which her family had lived, in the virtues of cleared and irrigated land, of high-yield crops, of thrift, industry and the judicial system, of progress and education, and in the generally upward spiral of history. She was a *norteamericana* (*BCP* 59-60)

La caratteristica che avvicina maggiormente l'America Latina di Didion alla (perduta) frontiera del West è un segno di degenerazione anche fisica. Ricalcata sul soggiorno dell'autrice a Bogotá e sulla malattia infettiva lì contratta, nel racconto di Grace la città-

stato di Boca Grande è infatti infestata da parassiti animali e umani e contaminata dalla malattia e dalla morte (le case stesse hanno l'odore del cancro):

Fevers relapse here.

Bacteria proliferate.

Termites eat the presidential palace [...]

The bite of one fly deposits an egg which in its pupal stage causes human flesh to suppurate.

The bite of another deposits a larval worm which three years later surfaces on and roams the human eyeball. (BCP 155)

«Città che marcisce sull'equatore» (BCP 219), Boca Grande fa da teatro tanto alla malattia terminale del primo marito di Charlotte (nonché padre di Marin) e a quella di Grace, quanto alla morte di Charlotte, arrestata dai ribelli della «October Violence» e freddata nell'Estadio Nacional.

Nel raccontare la storia di Charlotte come di una nordamericana «immaculate of history, innocent of politics» (BCP 60), Grace rivela tra le righe il fallimento del mito rigenerativo della frontiera e, nell'attenta analisi di S. C. Coale, suggerisce che la «blankness» di Charlotte potrebbe essere «il risultato di quella innocenza, di quell'ignoranza di altri posti e di paesaggi più scuri e più vuoti» (Coale, «Witnessing» 115). Confessando di essere molto più simile a Charlotte di quanto pensasse, Grace ammette quindi, indirettamente, la propria sconfitta. La sua conoscenza di Boca Grande è soltanto una versione più disillusa e arresa di quell'innocenza. Nell'ultima pagina del romanzo, la voce narrante si rivolge così al lettore usando l'«overseer's we»:

In summary.

So you know the story.

Today we are cleaning some coastal groves [...] *You will notice my use of the colonial pronoun, the overseer's «we».* I mean it. I see now that I have no business in this place but I have been here too long to change. I mean «we». (BCP 271. Miei i corsivi)

La narratrice-testimone, specchio dell'autrice, ricorre allo 'overseer's we' delle *master narratives* riferendosi a una convenzione letteraria e culturale di cui tuttavia non può che riconoscere l'usura storica e l'inservibilità ideologica. In gioco qui c'è quella possibilità di dare testimonianza di una diversa esperienza del mondo neocoloniale in una forma che superi, come scrive Mary Louise Pratt analizzando *Salvador* – resoconto di viaggio autobiografico pubblicato nel 1983 da Joan Didion – le modalità conoscitive e narrative abbracciate dalla letteratura di viaggio precedente. In *Salvador*, scrive Pratt, Didion crea così il tropo della «lady in the airport» dismettendo tanto il 'survey' dall'alto dei colonizzatori, quanto quello, dal basso, delle esploratrici e suggerendo non solo la natura frammentaria, limitata e aporetica della propria comprensione di quel mondo ma anche l'impossibilità di inventare un linguaggio che risponda a quella necessità (Pratt 220). Ciò che in *Salvador* prenderà una forma narrativa polifonica in cui l'io narrante – Joan Didion – «erects nothing, paints nothing, masters nothing [...] quotes a lot» (Pratt 220), si trova in forma seminale nei cortocircuiti ideologici e narrativi di Grace Strasser-Mendana, «viaggiatrice prudente di Denver, Colorado» (BCP 11) che nella neocoloniale di Boca Grande ricorre meccanicamente a un pronome coloniale, il «noi dei supervisori», svuotato di ogni valore semantico.

Il gioco di specchi creato nel testo di *BCP* tra narratrice e protagonista non contempla soltanto il loro essere geograficamente e storicamente *de afuera* ma l'affinità, intima, derivante dal loro essere, prima di tutto, donne e madri che hanno perso, metaforicamente e realmente, i propri figli:

One thing at least I share with Charlotte: I lost my child. Gerardo is lost to me. (*BCP* 20)

Come donne, Grace e Charlotte – e Maria – non vivono solo *de afuera* ma anche sommerse in uno stato di perdita, fisica e simbolica, permanente.

3. «Living one's deepest life underwater»

Alla seconda ondata del femminismo che presiede all'avvento dell'era del divorzio 'senza colpa' e dell'aborto legale, Joan Didion risponde, apparentemente, con tutt'altro tipo di agenda. Aderente, almeno fino alla prima amministrazione Bush (Leonard, *Introduction*), a un conservatorismo politico di cui non farà mai mistero, nel 1972, dopo aver pubblicato *PIL*, romanzo ambientato nei giorni pre-legali dell'aborto, attacca il movimento femminista in uno scritto corrosivo e sferzante intitolato «The Women's Movement» (*WA*).⁵ Liquidandolo come una riproposizione, altrettanto fallimentare, dei precedenti tentativi rivoluzionari e marxisti in America, Didion si scaglia, tra le altre cose, contro l'interpretazione ideologica di alcuni romanzi di Mary McCarthy da parte della seconda generazione del femminismo, incapace di capire che «la narrativa ha certe ambiguità irriducibili» (Didion, *We Tell* 259). L'essenza del saggio, ispirato ancora una volta a uno scetticismo anti-rivoluzionario, arriva però verso la fine, quando Didion allude con una formula fulminante alla propria visione del significato di essere donna:

[...] what is like to be a woman, the irreconcilable difference of it – that sense of living one's deepest life underwater, that dark involvement with blood and birth and death [...] (Didion, *We Tell* 262)

«Lo scuro coinvolgimento con il sangue, la vita e la morte» è stato anticipato, nelle frasi precedenti, da due riferimenti associati a un senso di perdita indicibile: i flussi mestruali – «The transient stab of dread and loss which accompanies menstruation» (Didion, *We Tell* 262) – e l'aborto, evocato come un incubo che non è mai finito anche quando è finito.

Le mestruazioni, al pari della placenta, appartengono a quei fluidi corporei espulsi dalla donna in un gesto che Julia Kristeva fa rientrare nell'ambito dell'abietto; tutto ciò che viene rimosso costantemente dal corpo perché ambiguo e irrispettoso dei «confini» (Kristeva). Tuttavia, nell'evocare «la pugnolata transitoria di terrore e perdita che accompagna le mestruazioni» – un'immagine presente sia in *PIL* sia in *BCP* – al pari di ogni altro riferimento alla materialità 'abietta' del corporeo femminile (la fertilità, l'aborto, la menopausa) Didion condivide un interesse ben presente nei collettivi femminili a tutela della salute della donne di quegli anni: dal Boston Women's Health Collective – che, nel 1970, pubblica *Our Bodies, Ourselves* (Noi e il nostro corpo) – al collettivo di Chicago contro l'aborto illegale, al Los Angeles Feminist Women's Health Center (Bobel 133). A cambiare è, appunto, il linguaggio. In Didion, l'abietto femminile

⁵ Il movimento femminista a sua volta risponderà, dalle pagine di *MS*, con un articolo del 1973 di Catharine Stimpson, definendo Didion «antipolitica, quietistica e patriarcale» (Hogeland 291).

– che pure costituisce *la* differenza dell'essere donna – è rappresentato da un'angolazione non solidaristica ma solipsistica, non ha funzione liberatoria ma mortifera. Anche la rappresentazione dell'aborto in *PIL* e *BCP* è strumentale al senso di colpa delle protagoniste e alla loro completa estraneità a una rete sociale solidale.

È interessante notare come Didion dedichi all'aborto e alla sua *imagery* la parte centrale di un romanzo pubblicato nel 1970 – i giorni in cui la pratica è ancora illegale anche se le leggi anti-aborto sono state liberalizzate in alcuni stati tra cui Alaska, Hawaii, Colorado, Washington e New York⁶ – per poi tornare su quello snodo tematico nel post-Roe vs. Wade (1973) in *BCP* senza dedicargli tuttavia lo stesso peso narrativo e iconografico. Tra i motivi di tale scelta, potrebbe esserci infatti un calcolo narrativo: per Didion, una volta legalizzato, l'aborto non detiene più la stessa pregnanza semantica e simbolica, restando non di meno cruciale alla rappresentazione della condizione femminile come minata dalla perdita.

Per Maria Wyeth, l'aborto di un figlio dalla paternità incerta a cui è indotta dalle pressioni dall'ex marito, diventa l'evento catalizzatore di una vita scandita da continue separazioni.

L'aborto è evocato in relazione diretta al sangue mestruale che Maria attende, invano, per giorni. Dormire tra lenzuola immacolate, gettare una scatola intera di Tampax nella spazzatura e «corteggiare» un aborto naturale ripetendosi «I'm having a baby» non le bastano a scongiurare una gravidanza da interrompere, condizione che vive, al pari di tutto ciò che le capita, come una punizione:

[...] she believed that loveless marriage ended in cancer of the cervix and equivocal adultery in fatal accidents to children. *Maria did not particularly believe in rewards, only in punishments, swift and personal.* (*PIL* 73).

L'operazione sarà affidata a un abortista di Los Angeles – «l'unico uomo di Los Angeles che faceva un lavoro pulito» (*PIL* 54) – in un luogo imprecisato dove Maria deve presentarsi munita di «un tampone e una cintura e 1000 \$ in contanti» (*PIL* 62). Di quel «lavoro pulito» vengono descritti solo gli effetti sul suo corpo che, nelle settimane successive, avrà delle emorragie (*Wilt* 73). Le parole di un medico che la visita dovrebbero rassicurarla:

«Whoever did it did all right. It's clean, no infection, count your blessings.» (*PIL* 90)

«Pensare al lato positivo»⁷ di quell'azione è tuttavia impossibile. Ossessionata dalla separazione dal feto, «*the living dead thing, whatever you called it*» (*PIL* 115), che ne assedia l'inconscio, Maria continua a sognare l'operazione e l'espulsione della placenta. In un incubo ricorrente, l'intero sistema idraulico della casa in cui vive è ingolfato dai tessuti corporei decomposti:

⁶ La stessa Didion ricorderà in *Blue Nights* quando, nel 1958 nel suo periodo a *Vogue*, preoccupata di essere incinta si recò da un medico newyorchese che le consigliò di andare ad abortire a Cuba (Didion, *Blue Nights* 80).

⁷ Non è forse un caso che Didion usi la stessa espressione, «I count my blessings», a conclusione di un pezzo brevissimo dedicato all'emicrania di cui soffre cronicamente raccolto in *The White Album*, «In Bed» (1968). Didion 2006, 305.

Of course she could not call a plumber, because she had known all along what would be found in the pipes, what hacked pieces of human flesh. (*PIL* 97)

L'ossessione non accenna a placarsi e al pensiero di tornare a New York – città con il più alto numero di aborti negli anni Sessanta – Maria associa tanto i recenti arresti di alcuni abortisti (*PIL* 117), quanto l'immagine di uno East River su cui galleggiano feti (*PIL* 116). È tuttavia soltanto in una crisi di pianto arrivata ad alcuni mesi dall'aborto che il dolore della protagonista è svelato come sintomo di una coscienza lacerata dalle tante perdite esistenziali (tra cui la separazione forzata da una figlia affetta da una grave malattia neurologica) culminate in quella di un figlio mai nato:

[She] cried as she had not cried since she was a child, cried out loud. She cried because she was humiliated and she cried for her mother and she cried for Kate and she cried because something had just come through her, there in the sun on the Western street: she had deliberately not counted the months but she must have been counting them unawares, must have been keeping a relentless count somewhere, because this was the day, the day the baby would have been born. (*PIL* 141)

Da qui in avanti, la parabola del personaggio di Maria sarà consegnata al «niente» a cui la sua voce narrante – riconquistata, insieme alla prima persona, nei corsivi delle ultime pagine del romanzo – azzererà ogni tentativo di dar senso al passato e a quelle perdite, in un anticlimax (Schorer 66) che ribadisce la sua condizione sommersa e la sua incapacità di tornare in superficie se non per raccontare la propria storia:

I know what «nothing» means, and keep on playing. (*PIL* 213)

La vicenda di Charlotte Douglas – nome che ricorda, forse non a caso a giudicare dalle dichiarazioni di Didion in «In the Islands», un altro celebre personaggio femminile alle prese con un aborto, Charlotte Rittenmayer di *The Wild Palms* di William Faulkner (Didion, *We Tell* 728) – è per molti versi simile a quella di Maria. Assorta in se stessa, ossessiva, soggetta a «sexual dysaesthesia, sloth, flatulence, root canal» (*BCP* 111), alle «maledizioni» rituali di mestruazioni e Tampax (*BCP* 248), anche Charlotte vive «sott'acqua» (Coale, *Paradigms* 68):

So entirely under water did Charlotte live her life that she did not recognize her preoccupations as those of a woman about to abandon a temporary rental. (*BCP* 126)

Pur non rappresentando il simbolo centrale della perdita – funzione a cui assolve nel romanzo il suo rapporto con la figlia Marin – la gravidanza indesiderata (*BCP* 125) portata avanti da Charlotte sottolinea quanto infauste possano essere le conseguenze della maternità. Consegnato a una sorta di aborto spontaneo nell'errare inquieto di Charlotte da un aeroporto all'altro,⁸ il bambino nascerà prematuro e idrocefalo in una clinica di New Orleans e morirà poi di complicazioni a Mérida, nello Yucatan, «in the parking lot of the Coca-Cola bottling plant on the road back into town» (*BCP* 151).

Anche Charlotte, come scrive Wendy Steiner, è una donna la cui bellezza e il cui fascino non bastano a colmare il dolore ineffabile per una figlia fuggiasca, un bambino

⁸ Gli itinerari geografici di Charlotte e Warren, il suo amante, ricordano quelli di Charlotte e Wilbourne in *Wild Palms* di Faulkner.

nato deforme e morto ancora in fasce, un marito malato incurabile, un'amica con il cancro e, non ultimo, una morte, la sua, che si consuma «per caso in una rivoluzione caraibica – nella lotta di qualcun altro per la liberazione» (Steiner 519).

L'ammissione di Grace, sul finire del libro, di essere più simile a Charlotte di quanto avesse creduto (*BCP* 268) la rende una versione speculare – e speculativa – della protagonista esplicitando, se mai ce ne fosse bisogno, l'interscambiabilità dei piani narrativi in questa fase della scrittura di Didion. Tornando alla gestazione di *BCP*, l'autrice dirà, in «Why I Write», di aver costruito il personaggio-narratrice di Grace, come un'incognita, allontanandosi quanto più possibile da un narratore onnisciente. La narrazione alternata tra terza e prima persona di *PIL* diventa così in *BCP* un racconto di una narratrice-testimone che affida la propria voce a una prima persona singolare dallo statuto ambiguo. Dal naufragio di un'identità che ha perso ogni certezza in una possibile collocazione politica e culturale (come soggetto neocolonizzatore e come donna e madre), non può che emergere una testimone poco attendibile sopravvissuta al dissolvimento della propria storia e di quella di Boca Grande e di Charlotte.

5. «I will be her witness»

Una delle caratteristiche comuni a *PIL* e *BCP* è l'importanza dei rispettivi patti narrativi su cui si aprono:

What makes Iago evil? some people ask. I never ask. (*PIL* 3)

I will be her witness. (*BCP* 12)

Come in ogni patto narrativo, i due incipit adempiono a una «funzione individualizzante: chiarire la fisionomia di chi racconta» (Rosa 31). Ma nella sopraggiunta decomposizione dell'illusione su cui si struttura ogni patto narrativo, nel venir meno della credibilità del narratore e della conseguente garanzia del valore della narrazione stessa, i tentativi di Maria e Grace di definire meglio il proprio profilo a beneficio di un ipotetico lettore sono disseminati sotto forma di richiami a una fattualità che dovrebbe puntellare un'intera impalcatura di garanzie:

So they suggested that I set down the facts, and the facts are these: My name is Maria Wyeth. [...]

Let me stick to certain facts. [...]

Those are the facts. (*PIL* 4, 8, 10)

Here is what happened: she left one man [...].

Call it my witness to Charlotte Douglas.

One or two facts about the place where Charlotte [...].

Three or four things I do know about Charlotte. (*BCP* 11, 16, 59)

Tipico anche della scrittura non-romanzesca di Didion di quello stesso periodo, l'appello ai 'fatti', non estraneo a una parodia della referenzialità giornalistica e autoriale riscontrabile in certo New Journalism e in certo postmodernismo, risponde a un tentativo di autolegittimazione residuale e scettica di una voce narrante fortemente individualizzata. Basta accostare l'incipit e la prima pagina di «In the Islands» (1969-77):

1969: I had better tell you where I am, and why.

[...] I tell you this not as aimless revelation but because I want you to know, as you read me, precisely who I am and where I am and what is on my mind. (Didion, *We Tell* 277)

e un passo tratto da *BCP*:

I tell you these things about myself only to legitimize my voice. We are uneasy about a story until we know who is telling it. (*BCP* 21)

per cogliere l'urgenza dichiarata di una scrittura che si fonda tanto sulla centralità di chi racconta la storia – sia esso autore reale (nel caso della non-fiction di «In the Islands») o narratore in prima persona (in *BCP*) –, quanto sulla necessità di dichiarare che quella voce ha valore di testimonianza personale in un preciso contesto geografico, biografico e culturale, rinunciando a ogni pretesa di universalità e di oggettività.

Considerando *PIL* frutto di una cognizione narrativa meno matura da parte di Didion,⁹ non sorprende che nel concepire il suo primo narratore consapevole – Grace in *BCP* – ricorra a una modalità, quella del narratore-testimone, tipica della letteratura americana – «Grace starà a Charlotte come Ishmael a Ahab, Nick Carraway a Gatsby, Rosa Coldfield a Sutpen» (Coale, «Witnessing» 115) – e votata morfologicamente alla messa in crisi delle funzioni narrative e della garanzia della veridicità del racconto stesso. Analogamente ai suoi predecessori, Grace non riesce a risolvere l'enigma di Charlotte ma solo a coglierne un «bagliore riflesso» (*BCP* 215). Quando la storia si chiude, Grace, al pari di Ishmael ma anche di Maria, è una sopravvissuta: alla morte di Charlotte e alla propria morte di personaggio e narratore. In una circolarità negativa rispetto all'incipit, la narratrice-testimone di Didion ammette l'incertezza dell'enunciato narrativo e dello statuto della propria voce narrante:

The wind is up and I will die and rather soon and all I know empirically is *I am told*.
I am told, and so she said.
I heard later.
According to her passport. It was reported.
Apparently.
I have not been the witness I wanted to be. (*BCP* 272)

«All I know empirically is *I am told*»: la narratrice di Didion confessa così non solo che tutto ciò che sa, empiricamente, è quello che le hanno raccontato, ma anche che tutto ciò che sa è di essere, lei stessa, 'raccontata' da un autore implicito.

Nel romanzo successivo, *Democracy* (1984), il passaggio dal narratore all'autore – implicito e reale – sarà consumato e dichiarato in un melvillianesimo «Call Me the author»:

Call Me the author.

Let the reader be introduced to Joan Didion, upon whose characters and doings much will depend of whatever interest these pages may have, as she sits at her writing table in her own room in her own house on Welbeck street.

⁹ Al dato cronologico – *PIL*, molto più di *Run River*, rappresenta il vero esordio narrativo di Didion – si può poi aggiungere quanto dice la stessa autrice nell'intervista per la *Paris Review* del 1978, in cui ammetterà di aver scritto *PIL* senza conoscere «i trucchi» del mestiere e di non essere riuscita dunque a mantenere la voce narrante di Maria per l'intero romanzo (Kuehl 1998).

So Trollope might begin this novel.
I have no unequivocal way of beginning it, although I do have certain things in my mind.
(Didion, *Democracy* 16)

Il rapporto tra 'facts' e 'fiction' è diventato qui inestricabile (Nadel, Parrish), così come lo sdoppiamento dell'autore/testimone. L'apprendistato degli anni Settanta – la messa a punto dei «trucchi» del mestiere – porta con sé un'elaborazione narrativa sempre più profonda della riflessione estetica sulle possibilità della testimonianza diretta (nella non-fiction) e di una narrativa testimoniale (nei romanzi) in funzione di una scrittura che non si ritragga da un confronto con la storia. La rivendicazione di Didon di non appartenenza ai movimenti politici, sociali e culturali di un decennio di cui non vuole rappresentare «la società in microcosmo» ma soltanto il proprio «io» di donna, madre e intellettuale nordamericana nata in California non la esenta infatti dallo 'scendere a patti' con l'esperienza del proprio tempo attraverso una prosa sempre più modellata sulla resa problematica della testimonianza letteraria.

Così, anche il potenziamento graduale dell'«equivocità» autoriale che parte da *PIL* e arriva a *Democracy* – romanzo in cui manca a Didion «l'autorità di cominciare [...] tanto alla prima quanto alla terza persona» (Nadel 104), risponde all'urgenza estetica di costruire personaggi-narratrici che, per quanto minacciati da un senso costante di perdita personale e di disintegrazione fisica e spirituale, si oppongono alla dissoluzione della narrazione in quanto tale. Non diversamente, nell'ulteriore e, a oggi ultima, evoluzione della sua prosa (*The Year of Magical Thinking* e *Blue Nights*), da ciò che avviene a Didion stessa, autrice-narratrice sempre più testimone e sempre più sopravvissuta.

Bibliografia

- Als, Hilton. "The Art of Nonfiction." *The Paris Review* 171, 2006. Web 30 novembre 2012.
<www.theparisreview.org/interviews/5601/the-art-of-nonfiction-no-1-joan-didion>.
- Anderson, Chris. *Style as Argument: Contemporary American NonFiction*. Carbondale, Southern Illinois University Press. 1987. Stampa.
- Bailey, Beth L. e David Farber, eds. *America in the Seventies*. Lawrence, University Press of Kansas. 2004. Stampa.
- Banham, Reyner. *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*. Berkeley, University of California Press. 2000. Stampa.
- Barth, John. *The Literature of Exhaustion and The Literature of Replenishment*. Northridge, Calif., Lord John Press. 1982. Stampa.
- Belpoliti, Marco, Gianni Canova, Stefano Chiodi, eds. *Anni Settanta: il decennio lungo del secolo breve*, Milano, Skira. 2007. Stampa.
- Benotti, Riccardo. *Viaggio nel New Journalism Americano*. Roma, Aracne. 2009. Stampa.
- Benson Gold, Rachel. "Lessons From Before Roe: Will Past Be Prologue?" *The Guttmacher Report on Public Policy* 6. 1 (marzo 2003). Web. 30 novembre 2012.
<www.guttmacher.org/pubs/tgr/06/1/gr060108.html>.

- Bobel, Chris. *Third-Wave Feminism and the Politics of Menstruation*. New Brunswick, Rutgers University Press. 2010. Stampa.
- Brady, H. Jennifer. "Points West, Then and Now: The Fiction of Joan Didion." *Contemporary Literature* 20.4 (autunno 1979): 452-470. Stampa.
- Bruce L. Chipman. *Into America's Dream Dump: A Postmodern Study of the Hollywood Novel*. Lanham, Md., University Press of America. 1999. Stampa.
- Calabrese, Stefano. *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmodernismo*. Torino, Einaudi. 2005. Stampa.
- Coale, Samuel Chase. *Paradigms of Paranoia. The Culture of Conspiracy in Contemporary American Fiction*. Tuscaloosa, The University of Alabama Press. 2005. 58-86. Stampa.
- . "Joan Didion: Witnessing the Abyss." (1985). *A Critical Response to Joan Didion*. Ed. Felton 1994, 106-125. Stampa.
- Dickstein, Morris. *Leopards in the Temple: The Transformation of American Fiction 1945-1970*. Cambridge, Mass., Harvard University Press. 2002. Stampa.
- Didion, Joan. *Blue Nights*. London, Fourth Estate. 2011. Stampa.
- . *A Book of Common Prayer* (1977). New York, Vintage. 1995. Stampa. BCP.
- . *Democracy*. New York, Simon & Schuster. 1984. Stampa.
- . «I Want to Go Ahead and Do It.» *New York Times* 7 ottobre 1979. Web 30 novembre 2012. <www.nytimes.com/books/97/05/04/reviews/mailer-song.html>.
- . *Play It As It Lays*. New York, Farrar Straus Giroux. 1970. Stampa. PIL.
- . *Run River*. New York. Obolensky. 1963. Stampa.
- . *Salvador*. New York, Simon & Schuster. 1983. Stampa.
- . *Slouching Towards Bethlehem. Essays* (1968). New York, Farrar Straus Giroux. 2008. Stampa. STB.
- . *We Tell Ourselves Stories in Order to Live. Collected Nonfiction*. New York-London-Toronto, Knopf. 2006. Stampa. Everyman's Library.
- . *Where I Was From*. New York, Knopf. 2003. Stampa.
- . *The White Album*. New York, Simon & Schuster. 1979. Stampa. WA.
- . «Why I Write.» *New York Times* 5 dicembre 1976: 2-7. Stampa.
- . *The Year of Magical Thinking*. New York, Vintage. 2005. Stampa.
- Duffy, Martha. "Pictures From An Expedition." (1979). *A Critical Response to Joan Didion*. Ed. Felton 1994, 127-132. Stampa.
- Felski, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. London, Hutchinson Radius. 1989. Stampa.
- Felton, Sharon, ed. *A Critical Response to Joan Didion*. Westford, CT, Greenwood Press. 1994. Stampa.

- Hassan, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Madison, University of Wisconsin Press. 1982. Stampa.
- . *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus, Ohio, Ohio State University Press. 1987. Stampa.
- . *Selves at Risk: Patterns of Quest in Contemporary American Letters*. Madison, University of Wisconsin Press. 1990. Stampa.
- Hinchman, Sandra K. "Making Sense and Telling Stories. Problems of Cognition and Narration in Joan Didion *Play It As It Lays*." *A Critical Response to Joan Didion*. Felton 1994, 82-94. Stampa.
- Hogeland, Lisa Maria. "«Men Can't Be That Bad»: Realism and Feminist Fiction in the 1970s." *American Literary History* 6. 2 (estate 1994): 287-305. Stampa.
- Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: the Theory and Politics of Irony*, New York. Routledge. 1994. Stampa.
- . *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. Waterloo, Ont., Wilfred Laurier University Press. 1980. Stampa.
- . *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York. Routledge. 1988. Stampa.
- . *The Politics of Postmodernism*. New York, Routledge. 1989. Stampa.
- Jameson, Fredric. *The Ideologies of Theory: Essays, 1971-1986*. Minneapolis, University of Minnesota Press. 1988. Stampa.
- Kakutani, Michiko. "Joan Didion: Staking Out California." *Joan Didion. Essays and Conversations*. Ed. Ellen G. Friedman. Princeton, NJ, Ontario Review Press. 1984. 44-50. Stampa.
- Kazin, Alfred. *Bright Book of Life: American Novelists and Story Tellers from Hemingway to Mailer*. Boston, Little Brown & Company. 1973. Stampa.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris, Seuil. 1980. Stampa.
- Powers of Horror. An Essay on Abjection*. (1980). Trad. Leon S. Roudiez. New York, Columbia University Press. 1982. Stampa.
- Kuehl, Linda. "The Art of Fiction." *The Paris Review* 71, 1974. Web. 30 novembre 2012. <www.theparisreview.org/interviews/3439/the-art-of-fiction-no-71-joan-didion>)
- Lasch, Christopher. *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*. New York, W.W. Norton. 1979. Stampa.
- Leonard, John. Introduction. *We Tell Ourselves Stories in Order to Live. Collected Nonfiction*. Di Joan Didion. New York, Knopf, 2006. ix-xxiii. Stampa.
- . "Who Stole Democracy?" *The New York Times Book Review* 23 settembre 2001. Web. 30 novembre 2012. <www.nytimes.com/2001/09/23/books/review/23LEONARTW.html>.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London-New York, Routledge, 1991. Stampa.
- Merivale, Patricia. "Through Greene-Land in Drag: Joan Didion's *A Book of Common Prayer*." *Pacific Coast Philology* 15 (ottobre 1980): 45-52. Stampa.

- Muggli, Mark Z. "The Poetics of Joan Didion's Journalism." *American Literature* 59. 3 (ottobre 1987): 402-421. Stampa.
- Nadel, Alan. "Failed Cultural Narratives: America in the Postwar Era and the Story of 'Democracy.'" *National Identities and Post-Americanist Narratives*. Ed. Donald Pease. Durham, Duke University Press. 95-120. Stampa.
- Parrish, Timothy. *From the Civil War to the Apocalypse: Postmodern History and American Fiction*. Amherst, University of Massachusetts Press. 2008. Stampa.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York, Routledge. 1992. Stampa.
- Rabinowitz, Paula. *They Must Be Represented. The Politics of Documentary*. London-New York, Verso. 1994. Stampa.
- Rosa, Giovanna. *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*. Milano, il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. 2008. Stampa.
- Schorer, Mark. "Novels and Nothingness." *A Critical Response to Joan Didion*. Ed. Felton 1994, 66-67. Stampa.
- Schulman, Bruce J. *The Seventies. The Great Shift in American Culture, Society, and Politics*, Cambridge, MA, Da Capo Press. 2001. Stampa.
- Slocum-Schaffer, Stephanie A. *America in the Seventies*. Syracuse, NY, Syracuse University Press. 2003. Stampa.
- Stein, Arthur. *Seeds of the Seventies: Values, Work, and Commitment in Post-Vietnam America*. Hanover, University Press of New England. 1985. Stampa.
- Steiner, Wendy. "Postmodern Fictions, 1970-1990." *The Cambridge History of American Literature, Prose Writing 1940-1990*. Vol. 7. Ed. Sacvan Bercovitch. Cambridge, Cambridge University Press. 1999, 425-358. Stampa.
- Unger, Irwin e Debi Unger. *Postwar America: the United States Since 1945*. New York, St. Martin's Press. 1990. Stampa.
- Vaughn, Stephen L. Ed. *Encyclopedia of American Journalism*. New York, Routledge. 2008. Stampa.
- Wilde, Alan. "Shooting for Smallness: Limits and Values in Some Recent American Fiction." *boundary 2* 13.2/3 (1985): 343-369. Stampa.
- Wilt, Judith. *Abortion, Choice, and Contemporary Fiction. The Armageddon of the Maternal Instinct*. Chicago, The University of Chicago Press. 1990. Stampa.
- Wolfe, Tom. "The Me Decade and the Third Great Awakening." (1976). *The Purple Decades*. New York, Farrar Straus & Giroux. 1982. 265-293. Stampa.
- . *The New Journalism, with an Anthology Edited by Tom Wolfe and E. W. Johnson*. New York, Harper & Row. 1973. Stampa.